

PRELUDIO A *LA DAMA BOBA* DE LOPE DE VEGA (HISTORIA Y CRÍTICA)

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



LA VERSIÓN DE *LA DAMA BOBA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Juan Aguilera Sastre
Isabel Lizarraga Vizcarra

Después del triunfal estreno de *Bodas de sangre* el 29 de julio de 1933 en el bonaerense Teatro Maipo, Lola Membrives lograba convencer a Federico García Lorca para que, acompañado por Manuel Fontanals, viajase a la capital porteña. Desde su llegada el 13 de octubre, a lo largo de casi medio año iba a consolidar de manera rotunda su prestigio como poeta, conferenciante y, sobre todo, como autor dramático tras las reposiciones en el Teatro Avenida de *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*. Pero ni siquiera podía sospechar que aquel viaje iba a depararle un triunfo más: el de su versión escénica de *La dama boba*, de Lope de Vega, que realizó por encargo expreso de la actriz Eva Franco y se estrenó el 3 de marzo de 1934 en el Teatro de la Comedia. Llegó a alcanzar 161 representaciones consecutivas hasta el 17 de mayo (cerca de 200 en total), muy por encima de las 150 de *Bodas de sangre* en sucesivas reposiciones, las 70 de *La zapatera prodigiosa* o las 20 de *Mariana Pineda*. Este éxito espectacular continuaría posteriormente en España, con motivo del tricentenario de la muerte de Lope. Se estrenó al aire libre el 27 de agosto de 1935 en la Chopera del Retiro, a cargo de la compañía de Margarita Xirgu, dirigida por Cipriano de Rivas Cherif, y de allí pasó al escenario del Teatro Español y más tarde a los de Barcelona, Valencia, Bilbao, Logroño y Santander, así como a La Habana y México, las primeras etapas de la gira americana de la compañía en 1936.

Hasta la última década del siglo pasado apenas se había documentado este trabajo lorquiano. Nuestro hallazgo del texto mecanografiado de esta versión escénica en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (Madrid), y el casi simultáneo de la investigadora francesa Jacqueline Phocas-Sabbah, dieron como fruto

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 237-255. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 54 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-670-0.

1. HISTORIA DE UN PROYECTO

En realidad, según el primer anuncio de *La Nación* en octubre de 1933, el proyecto de Eva Franco de abrir la temporada de 1934 en el Teatro de la Comedia con *La dama boba* no contaba con la participación de Lorca, puesto que su idea era ofrecer la versión que había consagrado María Guerrero. Sí había decidido encomendar la escenografía del montaje a Manuel Fontanals, en su deseo de convertir la sala y el vestíbulo del Teatro de la Comedia en una réplica del Corral de la Pacheca². Lorca se incorporó más tarde, tal vez por mediación de Fontanals, y a finales de enero de 1934, cuando viaja a Montevideo con el propósito de terminar *Yerma*, lleva también el compromiso de concluir el arreglo de *La dama boba* para la actriz, que se anunciaba como «una antología de escenas realizada por el poeta García Lorca, que tratará la obra con arreglo a las exigencias de la técnica del teatro moderno, intercalando en la acción varias canciones de la época, seleccionadas por él mismo»³. El 17 de febrero el poeta leyó a la compañía su versión de la obra y, dos días más tarde, *Crítica* anunciaba en una entrevista con García Lorca el inicio de los ensayos, en los que el adaptador iba a jugar un papel protagonista junto con el director de la compañía, Carlos Calderón de la Barca, y se insistía en que «sin duda será ese espectáculo de estilización y antología escénica una nueva valoración de la obra clásica». Pero Lorca matizaba que no había hecho una refundición, «que hubiera sido una profanación y no un hecho digno de un poeta», sino que había preferido «hacer cortes en las partes que esta bella pieza lo tolera y agregarle unas canciones»⁴.

El estreno obtuvo un enorme éxito y la crítica fue casi unánime en los elogios, aunque en algún caso lamentó la falta de naturalidad y la inseguridad de parte de los actores⁵. Al día siguiente, el diario *Crítica* recogía el texto que todas las noches leía García Lorca para agradecer el aplauso del público y la labor de los actores, en el que exponía el criterio artístico que le había animado al adaptar este texto del «padre del teatro»:

² En Aguilera y Lizarraga, 2008, pp. 45-46.

³ En Aguilera y Lizarraga, 2008, p. 47.

⁴ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, pp. 518-519.

⁵ Aguilera y Lizarraga, 2008, pp. 51-53.

Con profundo respeto he puesto la obra, pensando que salgan a la luz todas sus esencias perennes y ocultando cuidadosamente lo que solamente se entendía en su tiempo y carece ahora de virtud poética. El siglo XIX llevó su afán dogmático hasta triturar estas joyas clásicas en esas refundiciones hechas con la vista puesta en el lucimiento de un divo. El poeta actual, más libre y respetuoso, no pone de su cosecha nada y deja correr esta fuente de maravilla en todo su color antiguo. ¿Antiguo? No. En este caso, eterno.

Lope de Vega, múltiple, llega al paisaje de Shakespeare con su tragedia *El caballero de Olmedo* y abre la puerta de esta *Dama boba* al aire de espejos y violines amarillos, donde respira Molière, o al aire lleno de pimienta, donde suenan los cascabeles de Goldoni.

Por eso he procurado aliviar la obra de monólogos, hasta ponerla como una muchachita puesta sobre la punta de sus pies para alcanzar una rosa muy alta⁶.

En la misma línea se situaba el apasionado discurso en defensa del teatro que leyó con motivo de la representación especial que hizo la compañía el 15 de marzo en honor de Lola Membrives. En él se declaraba «apasionado amante del teatro» y «profundo creyente de su eficacia inalterable y de su gloria futura». Reiteraba una y otra vez que no creía en su decadencia, aunque reconocía que

ha perdido su autoridad porque día tras día se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio. El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro; pero hasta la mitad, nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura.

Y proclamaba que al teatro comercial había que «exigirle un mínimo de decoro y recordarle en todo momento su función artística, su función educativa» para que pudiera volver «por sus antiguos fuegos con el respeto y la devoción que merece»⁷. En sus palabras se hallan explícitas las dos fuerzas motrices que impulsaron su proyecto con Eva Franco. Por un lado, justo es reconocerlo, el beneficio económico, tan necesario para el teatro comercial y para él mismo, como reconocía en una carta a su familia del 17 de febrero: «Ahora estoy dirigiendo *La niña boba*, de Lope, para la compañía argentina de Eva

⁶ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, pp. 240-241.

⁷ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, pp. 242-246.

Franco. Me conviene, pues yo la he arreglado, y así cobraré los derechos, que serán bastantes pesetas»⁸. Y, por otro lado, su fe inquebrantable en el futuro del teatro y su decidida voluntad de devolverle su función artística y su verdadera dimensión social y cultural, volcando en su trabajo todo su talento y toda su experiencia anterior con *La Barraca*⁹.

2. LA ADAPTACIÓN DEL TEXTO

La dama boba es probablemente la obra de Lope que ha gozado de mayor fortuna escénica¹⁰, a la vez que ha presentado enormes dificultades ecdóticas hasta la fijación definitiva de su texto¹¹. Escrita en 1613 para la actriz Jerónima de Burgos, a quien regaló el manuscrito autógrafo, se estrenó ese mismo año. En 1617 Lope, que había roto con la actriz, incluyó la obra en la *Novena parte* de sus comedias, pero no pudo recuperar el autógrafo, sino una copia del *memorió*n Luis Ramírez de Arellano, que omitía cerca de quinientos versos y presentaba numerosas e importantes variantes respecto al original. Esta versión de la *Novena parte* fue la que utilizó Hartzenbusch para la edición de *Comedias escogidas* publicada a partir de 1853 en la Biblioteca de Autores Españoles y la que se convirtió en referencia académica y escénica durante mucho tiempo¹². Aunque en 1918 Rudolph Schevill publicó el texto autógrafo y Justo García Soriano lo editó por primera vez en España por encargo de la Real Academia Española en 1929¹³, García Lorca realizó su versión escénica sobre la base del texto editado por Hartzenbusch. Ignoramos las razones que lo impulsaron a utilizar esta edición decimonónica, poco fiel y rigurosa. La explicación más verosímil es que, a su llegada a Buenos Aires, se encontró con que ya estaba en marcha el proyecto de Eva Franco de representar *La dama boba* y tuvo que escribir su adaptación sobre la base de la única versión de la obra disponible en aquel momento y

⁸ García Lorca, *Epistolario completo*, p. 799.

⁹ Aguilera y Lizarraga, 2008, pp. 29-43.

¹⁰ Pedraza Jiménez, 2018a y 2018b; Doménech Rico, 2011; Mascarell, 2013.

¹¹ Dixon, 1997; y, sobre todo, el apartado «La tradición textual» del estudio de Presotto, 2015.

¹² Hartzenbusch, 1859; ver Dixon, 1997.

¹³ Schevill, 1918; García Soriano, 1929. Esta versión se convirtió en base de sucesivas ediciones, como la de Juliá, 1935, con motivo del tricentenario, año en que la Biblioteca Nacional publicó una reproducción facsímil del autógrafo.

lugar, o quizás la más fácilmente accesible. Conociera o no la edición del texto autógrafo, el enorme éxito obtenido por la versión estrenada en Buenos Aires debió de dejarle enteramente satisfecho y ni siquiera se planteó la necesidad de modificarla y adaptarla al original para su estreno en Madrid con motivo del tricentenario de la muerte del Fénix en 1935.

Hecha esta salvedad, que afecta de modo decisivo a la «fidelidad» al texto por parte del adaptador, hay que resaltar que tampoco se limitó, como había hecho con otros montajes de *La Barraca* (*Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*) y anunciaron los periódicos porteños, a ofrecer una antología de escenas de la obra, sino que su adaptación fue rigurosa y completa, pues respetaba íntegramente la estructura y el sentido del original. Lo manifestó en numerosas declaraciones, como en esta previa al estreno en *La Nación*:

Las obras maestras no pueden refundirse. Es un pecado que yo jamás me hubiera atrevido a cometer. No es posible quitarles escenas, cuadros, ni nada que sea esencial a su trama ni a su idea. La obra, tal como yo la he arreglado, queda igual e intacta en su almacén y en su desarrollo.

Añadía que había respetado hasta el título original, aunque a él le parecía más bello el de *La niña boba*, y concluía que llegaría al público «íntegra en su proceso y en todos sus elementos esenciales. No he hecho más que cortar versos. De estos sí he suprimido muchos»¹⁴. Lo mismo declaró en España, con la salvedad de que aquí aseguraba que tan solo había suprimido «vint versos. Menys! Uns quinze, només. I potser ni hi arriben»¹⁵. La comparación de los textos nos acerca a su primera afirmación, pues suprimió más de 200 versos del texto de Hartzenbusch (más de 700 en relación con el autógrafo): 93 en el acto I, 85 en el II y 34 en el III. También aseguraba que en la «ardua» tarea de cortar versos había sido muy riguroso, y había eliminado tan solo los menos bellos, menos jugosos o menos esenciales:

Cortar significa, en seguida, engarzar. Y el engarce del verso con lógica, con ritmo, con armonía es un trabajo muy difícil, muy prolijo, que es lo que yo he hecho con escrupulosidad, con el fervor que me ha despertado siempre la joya literaria que he tenido en mis manos. *La dama*

¹⁴ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, pp. 520-521.

¹⁵ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, pp. 585-586.

boba se representará, pues, en la Comedia, aligerada, cortada, nunca refundida¹⁶.

La revisión del texto también revela cierta exageración, pues si bien es verdad que Lorca no añadió ni una sola palabra al texto de Lope, en más de una ocasión los cortes denotan escaso cuidado y rompen la rima, la medida de los versos o la unidad estrófica¹⁷. La única aportación del poeta granadino a la obra fueron las canciones, que, curiosamente, no se incluyen en el texto de su versión: dos canciones de Barbieri, una de Salinas y otras dos musicadas por él mismo, la «Canción de los gatos» y las seguidillas finales, cuya letra había tomado del cervantino *Entremés de la elección de los alcaldes de Daganzo*.

En conjunto, hay que resaltar que su actuación sobre el texto de Lope se redujo, como aseguraba en sus declaraciones, a suprimir «lo que solamente se entendía en su tiempo», como la alusión a la suciedad de Madrid o a los libros de moda en la época, y los «puntos muertos» que podían distraer la atención de los espectadores en dos direcciones: citas cultas o puramente retóricas, como la de la teoría neoplatónica del amor, y reflexiones sin gran interés que retardaban el ritmo de la obra. Como señala Phocas-Sabbah en su excelente análisis, García Lorca utilizó tres criterios en su adaptación: la síntesis de pasajes descriptivos o redundantes, la simplicidad, para hacer el texto más accesible al público, y la modernización del texto, suprimiendo datos de época ininteligibles para el espectador del siglo XX, porque «avant tout, Lorca préfère l'action, mais aussi la légèreté et la rapidité. Il privilégie ainsi le dynamisme de la pièce. Parallèlement, il insiste sur son caractère divertissant et enjoué»¹⁸.

Las nuevas lecturas de esta adaptación lorquiana aparecidas en los últimos años apenas han aportado novedades reseñables. Rodríguez-Solás, aun cuando parte de la tesis de que «las decisiones editoriales» del poeta granadino «marcarían la recepción del texto», pues las supresiones realizadas en la obra, «sumadas a las implícitas en el texto de la BAE, la convertían en una farsa moderna»¹⁹, en realidad centra su

¹⁶ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, p. 521.

¹⁷ Véase Aguilera y Lizarraga, 2008, pp. 83-94.

¹⁸ Phocas-Sabbah, 1993, pp. 66-76.

¹⁹ Rodríguez-Solás, 2014, pp. 182-190. Exagerada resulta, igualmente, su afirmación de que su versión de *La dama boba* «es tan propia de su pluma como lo pueden ser *Yerma* o *La zapatera prodigiosa*» (p. 184), y que se sorprenda de que «no forme

análisis más en la representación que en el propio texto. Agraz-Ortiz, por su parte, ha intentado demostrar «cómo las huellas del texto espectacular se manifiestan en la versión escrita». Su detallado análisis de cada acto no siempre deslinda con precisión las aportaciones lorquinas respecto al texto de Lope, y no acaba de dilucidar ese planteamiento inicial, puesto que desde el punto de vista textual la versión de Lorca apenas si acentúa una teatralidad implícita en el original de Lope. Sus cortes, como señala Agraz-Ortiz, aligeraron el texto y priorizaron las escenas con movimiento escénico y rápido intercambio verbal o con notas cómicas, orientados siempre a «subrayar la teatralidad de la comedia [...] y fomentar un ritmo escénico más acelerado que el que presentaba en potencia el texto lopesco». Pero también reconoce, sin aportar justificación plausible para ello, que algunos cortes son «ciertamente arbitrarios» y que en ocasiones da la impresión de que Lorca actuó con escaso cuidado, tal vez «acuciado por las prisas», sobre todo en el acto III²⁰, y no realizó un trabajo textual tan pulcro como solía declarar.

Con todo, fue fiel al texto que le sirvió de base y, como ha señalado Jacqueline Phocas-Sabbah, presentó su versión escénica como «une interprétation particulière, susceptible d'être modifiée, enrichie», por lo que en ella no incluyó ni las canciones, su única aportación realmente original, ni recomendaciones sobre el montaje del espectáculo, la escenografía, el vestuario o el movimiento de los actores, porque Lorca no pretendía «établir une forme de représentation unique et seule valable», sino que el espectáculo cobrara vida «en fonction de la scène, du public, du moment ou même des acteurs»²¹.

3. LA VERSIÓN ESCÉNICA: LA PUESTA EN ESCENA AL SERVICIO DEL ESPECTÁCULO

Lo declaró en reiteradas ocasiones el propio poeta y lo captó perfectamente la crítica de la época, tanto en Buenos Aires como en Madrid o en Barcelona: el mérito principal de la adaptación de García Lorca no residía en la fidelidad al texto de Lope, aun con las salvedades que hemos comentado, sino en la novedad, la modernidad y

parte ya de las varias ediciones de sus obras completas» (Rodríguez-Solás, 2016, p. 201).

²⁰ Agraz-Ortiz, 2016.

²¹ Phocas-Sabbah, 1993, p. 22.

la espectacularidad de la puesta en escena, en la concepción misma del espectáculo como obra de arte total. En este aspecto sí hay coincidencia total entre todos los estudios que han abordado el trabajo de García Lorca²², y Jacqueline Phocas-Sabbah lo ha planteado con precisión: «Nous assistons donc à un déplacement du travail de l'adaptateur, du texte à la scène: sa liberté ne s'affirme plus dans la révision du texte, mais dans l'interprétation scénique», puesto que «dans le travail de Lorca, la fidélité qu'il porte au texte contraste avec la liberté et le caractère novateur qu'il apporte à la représentation»²³. Pero es algo que tras su estreno en Madrid ya había manifestado Enrique Díez-Canedo:

El nuevo arreglo, que no refundición, de Federico García Lorca se limita a determinados cortes en el texto y a la interpolación de canciones y músicas siguiendo normas del original; pero sobre todo, al movimiento de la escena, al ritmo de la representación. Es adaptación no literaria, sino escénica²⁴.

En parecidos términos lo expresaba María Luz Morales en Barcelona, cuando resaltaba que la fidelidad al texto se completaba con «una exquisita y finísima labor de *realización*», es decir,

el poeta moderno ha tomado sobre su sensibilidad la tarea [...] de revivir al poeta clásico [...]. Ha subrayado, valorizado, enriquecido, en fin, la representación, realizando, según la sensibilidad propia, el texto ajeno, consiguiendo fundir una suma de elementos en un bello conjunto²⁵.

²² Ver, además de los trabajos citados en las notas anteriores, los de Iglesias, 1999; Gil Fombellida, 2003, pp. 257-261; Peralta Gilabert, 2007, pp. 168-173; Zamora Muñoz, 2015, pp. 356-375; Soria Olmedo, 2016 y Katona, 2017. Tan solo Pedraza Jiménez (2018b, p. 250), aunque refiriéndose específicamente a los montajes de *Fuenteovejuna* o de *El caballero de Olmedo* en La Barraca, pone en cuestión que García Lorca «entendiera cabalmente el sistema dramático de Lope» y cree observar un contraste entre la «profunda renovación estética» de la puesta en escena y una concepción del espacio y el movimiento escénico «ligada al cuadro como unidad dramática, frente a la libertad espacial de la comedia áurea». No parece ser este el caso del montaje de *La dama boba*, como veremos.

²³ Phocas-Sabbah, 1993, pp. 73-74.

²⁴ En Aguilera y Lizarraga, 2008, p. 74.

²⁵ En Aguilera y Lizarraga, 2008, p. 79.

Este carácter innovador de la puesta en escena comenzaba por la escenografía ideada por Fontanals, que fue adaptándose a los diferentes escenarios en que se representó la obra: el Teatro de la Comedia en Buenos Aires, donde sala y escenario se convirtieron en una réplica de un corral de comedias, pero, como señalaba el propio escenógrafo, con juegos de escaleras y motivos visuales de color y perspectiva, con un tablado pequeño en un costado del escenario que facilitaba el movimiento escénico y permitía un «desarrollo flexible y novedoso», un jardín... en definitiva, «un corral con visualidad y con belleza»²⁶; o el escenario al aire libre del Retiro, que, según el director del espectáculo, Rivas Cherif, redujo los diferentes espacios a «un solo escenario sintético de zaguán, sala de estrado y galería alta de paso a otras habitaciones, con escalera para acceder a ella y un tejadillo cerrándola por arriba»; y los arcos simulados de madera y mampostería que después completarían el escenario del Teatro Español, en el Retiro se sustituyeron por otros de follaje, «para que sin perder de su arquitectura la decoración, ni de su verosimilitud trascendente de interior a jardinillo, quedara [...] el escenario, en dos o tres planos, y descendente en escalinata»²⁷. Como ha señalado Phocas-Sabbah, esta escenografía favoreció el dinamismo de la puesta en escena, acorde con la teatralidad de la comedia, y una fusión entre público y escenario infrecuente en el teatro convencional²⁸.

Por otro lado, Lorca fue desgranando públicamente muchas de las claves de su propuesta escénica. Ya hemos aludido a las resonancias de Molière y Goldoni que percibía en la obra. En sus declaraciones en Madrid y Barcelona insistía en el ritmo de farsa molieresca que había querido dar a la comedia:

Lo que pudiéramos llamar «labor personal» está en el modo de ver yo la comedia. Mi deseo —y en esto he puesto todo mi esfuerzo— es que Margarita dé una *Dama boba* de Lope de Vega con ritmo escénico de Molière. Ahí está llevada mi visión personal de los personajes: en el juego de los movimientos de escena²⁹.

²⁶ En Aguilera y Lizarraga, 2008, p. 51.

²⁷ Rivas Cherif, 1991, p. 267.

²⁸ Phocas-Sabbah, 1993, pp. 76-86.

²⁹ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, pp. 575-579 y 585-588.

Porque, ya lo había precisado en Buenos Aires citando a Karl Vossler, el teatro clásico no se podía representar «sino dándole un nuevo ritmo», y «exaltando lo que tuvo de espectáculo en su época, es decir, con la ayuda de la danza y el canto», pues la música y el baile levantan el ritmo de la obra y «cada intervención de la música es un descanso para el espectador y un subrayado del ambiente verbal»³⁰. En definitiva, todo estaba supeditado al buen saber hacer del director de escena, y él lo era magnífico, con una enorme intuición:

El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte con la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía [...]. En lo concerniente a la forma, a forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa. Una obra antigua, bien interpretada, inmejorablemente decorada, puede ofrecer toda una sensación de teatro nuevo³¹.

Es lo que ocurrió con *La dama boba* lorquiana en su triunfal exhibición por los escenarios de América y España, como advirtió desde el principio Pablo Suero:

Le ha dado un ritmo nuevo, una gracia alada a las escenas y a los movimientos de las figuras, imponiéndoles una gracia estereotipada y mecánica de muñecos. No de otro modo se ponen en los modernos teatros del mundo las comedias y farsas clásicas hoy. García Lorca ha puesto al servicio de nuestros comediantes toda su ciencia de director de «La Barraca», y el resultado no puede ser más halagüeño³².

En Madrid, *Floridor* destacaba que el poeta granadino había sabido infundirle «un aire espectacular perfectamente de hoy, con el añadido de músicas, danzas y canciones [...]. Sin perder nada de su sabor secular, *La dama boba* gana en ritmo, en plástica, en alegría, como espectáculo sabroso al paladar moderno»³³. En la misma línea, María Luz Morales destacaba el ritmo vivo, dinámico, desenfadado, lleno de gracia, de un espectáculo perfecto que llegaba plenamente al público, el cual «se olvida de la grave y erudita visión del tricentena-

³⁰ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, p. 245.

³¹ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, p. 563.

³² En Aguilera y Lizarraga, 2008, p. 53.

³³ En Aguilera y Lizarraga, 2008, p. 73.

rio [...] y ríe, celebra, se interesa, *se divierte*... Es, sencillamente, que, ante sus ojos, Lope, el auténtico [...], ha revivido, actualizándose»³⁴.

Jacqueline Phocas-Sabbah ha realizado una valoración precisa y rigurosa de cómo confluyeron en la versión escénica ideada por García Lorca todos los elementos de la representación para configurar ese espectáculo moderno y único³⁵. Destaca que los pasajes cantados o danzados contribuyeron a romper la uniformidad y dotaban al espectáculo de un dinamismo nuevo, a la vez que lo impregnaban de ese tono festivo que Lorca procuraba. Y, sobre todo, de un ritmo preciso, como si de un ballet se tratara, que afectaba a toda la representación, pues «le rythme, dans *La dama boba*, se présente comme un élément structurant et signifiant. Avec ou sans musique, les acteurs évoluent comme s’il s’agissait d’un ballet». Ya lo había advertido Enrique Díez-Canedo:

Una dirección atenta al por menor, así como al conjunto, ha establecido para *La dama boba* un movimiento rítmico, dando a cada pareja, danza y galán, amo y criado, una correspondencia constante, en que actitud responde a actitud y paso sigue a paso. Movimiento de ballet, se diría. Aire moderno, en suma³⁶.

El ritmo de farsa molieresca de que hablaba Lorca reafirma su voluntad «de retrouver la veine comique des classiques» y de devolver al teatro una de sus funciones esenciales, la de divertir al público. Para ello, además, Lorca retomaba de la vena molieresca «une série de types, d’attitudes, de gestes, voire de “trucs”, tout droit venus de la *Commedia dell’Arte*», con los que lograba plasmar su visión personal de la obra, como había declarado a Miguel Pérez Ferrero:

Por ejemplo, la criada boba de la boba dama es conquistada por un sirviente del caballero con juegos de manos, con juegos de prestidigitación: se saca el sirviente una cinta de la boca, hace desaparecer rápido el pañuelo, y la criada boba se queda boquiabierta y le ama apasionadamente³⁷.

³⁴ En Aguilera y Lizarraga, 2008, p. 79.

³⁵ Phocas-Sabbah, 1993, pp. 86-92.

³⁶ En Aguilera y Lizarraga, 2008, p. 77.

³⁷ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, pp. 576-577.

A esta visión de los tipos de la comedia se unía el tono de los personajes, que García Lorca quiso acercar al casticismo de Arniches, como decía en esa misma entrevista:

En el tono de las frases, de los parlamentos, también he puesto mi interpretación. El tono de otro sirviente es el tono [...] de los hijos de Madrid. La frase de Lope se diría una frase de nuestro actual Arniches. Me remito al ejemplo: «Un hidalgo marquesote que desvanece a Nise con sonetos». Lope de Vega, que como nadie supo ahondar en el espíritu del pueblo, acaso vio así a este personaje; como yo le he visto ahora³⁸.

En definitiva, señala Phocas-Sabbah, «ce retour à un théâtre de types, cette version scénique rythmée comme un ballet peuvent également rappeler les procédés du théâtre de marionnettes», como había apuntado Pablo Suero en la reseña ya citada cuando hablaba de que Lorca había impuesto al movimiento de las figuras «una gracia estereotipada y mecánica de muñecos». Y, en contraste con estos movimientos mecanizados, resaltaba la humanización del personaje principal, Finea, pleno de matices, que halló su máxima expresión en la cabal interpretación de Margarita Xirgu.



Anuncio de la representación de «La dama boba» a cargo de la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Bretón de Logroño, en enero de 1936.

³⁸ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, p. 577.

Para Rivas Cherif, director de los montajes españoles en estrecha colaboración con Lorca, «quizás es lo mejor que ha hecho en su vida de actriz». La «liviana infantilidad corretona y saltarina» de Finea alcanzaba su cénit cuando la Xirgu

hacía, a la vista del público, y durante los catorce versos de un soneto, el paso, la transformación platónica de la inocencia tonta a la gracia inteligente, por el amor, traducido todo ello con un gesto, con dos actitudes, con tres inflexiones de voz, con un cambio en la mirada. He ahí el arte³⁹.

En conclusión, como señala acertadamente Jacqueline Phocas-Sabbah, «Une vision moliéresque de *La dama boba*: tel est donc l'apport personnel et original de Lorca à l'interprétation de la pièce»⁴⁰.

4. LOS CLÁSICOS EN VANGUARDIA

La versión lorquiana de *La dama boba* debe inscribirse, pues, en el gran flujo de renovación escénica que recorría Europa desde finales del siglo XIX y que había convertido algunos textos del teatro clásico español en referentes de modernidad. Siguiendo la estela de los montajes de Max Reinhardt de las versiones de Hugo von Hofmannsthal de *La dama duende* (Deutsches Theater, 1920) y *El gran teatro del mundo* (Festival de Salzburgo, 1922), o el de Charles Dullin de *La vida es sueño* (Teatro de l'Atelier, 1922), fue extendiéndose la convicción de que

el teatro clásico español ofrecía una dramaturgia de ruptura, cuyos rasgos coincidían sorprendentemente con algunas de las innovaciones más audaces del día. La dramática de Calderón, Lope y Tirso proporcionaba un modelo de experimentos teatrales, y marcaba un camino propio, netamente español, hacia la modernidad escénica⁴¹.

³⁹ Rivas Cherif, 1991, p. 175.

⁴⁰ Phocas-Sabbah, 1993, pp. 91-92.

⁴¹ Dougherty, 1983, p. 15.

Así lo entendió el crítico Enrique Díez-Canedo, siempre atento a las novedades procedentes de Europa, quien repasaba en un artículo en *El Sol* algunos de estos experimentos y concluía:

Así, el teatro español se enlaza con el llamado teatro de vanguardia en el mundo entero. No tanto por los autores vivos como por los poetas de antaño. Los adelantos de la escenografía encuentran en la técnica de éstos campos propicios para sus experiencias.

O de manera más contundente meses más tarde: «Nuestro verdadero teatro de vanguardia es el de Lope y Calderón»⁴². Similar criterio artístico compartía el director del Teatro Español con Margarita Xirgu desde 1930, Cipriano de Rivas Cherif, quien ya había ofrecido en 1930 un modernísimo montaje de *El gran teatro del mundo* y sería uno de los protagonistas del tricentenario de Lope en 1935, año en que dirigió, entre otras, *Fuenteovejuna* y *La dama boba* que nos ocupa⁴³. También García Lorca exploró con los clásicos un nuevo camino en su lucha por renovar el teatro de su tiempo, primero con *La Barraca*, ahora desde las propias estructuras del teatro comercial, a la conquista de un público más amplio, que devolviera al arte teatral su dimensión cultural y social⁴⁴. Así lo manifestaba él mismo en Buenos Aires:

Cuando un arte necesita jugos hay que volver a buscar sus raíces para refrescarlas de nuevo y que surjan inéditas flores. El teatro necesita volver a la tierra para cobrar nuevos bríos. Hoy se inicia en todo el mundo una revisión de los clásicos que resulta apasionante. París asiste con asombro a la nueva resurrección de *Coriolano*, y los italianos y los alemanes y los españoles ponen los clásicos al alcance del pueblo. Por eso, he gozado montando esta obra de Lope, como monté en España con gran éxito *Fuente Ovejuna* y *El burlador*, de Tirso. Con alegría y con profundo respeto, tratando de resucitar viejas esencias y orientarme sin refundiciones odiosas hacia el modo antiguo⁴⁵.

Tan convencido estaba de la validez de su trabajo que a su regreso a España, en una entrevista con Miguel Pérez Ferrero, se refería a esta

⁴² En Aguilera y Lizarraga, 2008, p. 25.

⁴³ Aguilera y Aznar, 2000, en especial pp. 269-287; y Gil Fombellida, 2003, pp. 219-273.

⁴⁴ Phocas-Sabbah, 1993, pp. 92-95.

⁴⁵ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, p. 245.

adaptación entre «lo poquísimo» que podría quedar «de lo que hoy existe y tiene “cierta resonancia”», y contrastaba las diez funciones que ofreció María Guerrero de *La dama boba* cuando inauguró el Teatro Cervantes de Buenos Aires con las más de cien de su «refundición»⁴⁶. No le faltaba razón y su versión escénica sigue resonando todavía, no solo en el mundo académico, sino también en los escenarios. En 1935 estuvo a punto de estrenarse en Italia en la gira que iba a realizar la compañía de Margarita Xirgu, finalmente frustrada por la invasión de Etiopía, en la que se incluían otros tres grandes montajes: *Fuenteovejuna*, *Yerma* y *Come tu me vuoi*, de Pirandello. La versión lorquiana de *La dama boba* se presentaría en traducción del propio Pirandello, perdida en caso de que llegara a realizarse, en un montaje que iba a dirigir Sergio Tofano. *La ragazza sciocca*, sin embargo, fue traducida un año más tarde por el compositor Ermanno Wolf-Ferrari y su libreto adaptado por Mario Ghisalberti para una ópera que se estrenó en La Scala de Milán en febrero de 1937⁴⁷.

Más recientemente, entre el 11 de febrero y el 21 de marzo de 1999, el director argentino Hugo Medrano montó en el Gala Teatro Hispano de Washington *The Foolish Woman*, traducción de Jaime Ojeda para un espectáculo que se anunció como *La dama boba* «en una versión de Federico García Lorca»⁴⁸. Y aunque probablemente no hubiera relación directa, no deja de sorprender que se haya relacionado la versión que Juan Mayorga realizó en 2002 para la Compañía Nacional de Teatro Clásico con la de García Lorca, asegurando que Mayorga «procede con parecidos mimbres a la adaptación de la obra, incluso con idénticas soluciones para el texto lopesco»⁴⁹.

Federico García Lorca estaba orgulloso de su trabajo, convencido de que había depurado *La dama boba* hasta extraer «lo mejor de ella» y llegaba al público «no solo con toda su lozanía, en toda su gracia, en todo su donaire, sino también más perfecta, porque ahora queda de ella lo más grande, lo más justo, lo más armonioso, lo más bello»⁵⁰. La estela de aquella versión escénica de *La dama boba* que García Lorca realizó en 1934 parece seguir resplandeciendo todavía.

⁴⁶ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, p. 532.

⁴⁷ Zamora Muñoz, 2019, pp. 198-203.

⁴⁸ Hernández Araica, 2000; Aguilera y Lizarraga, 2008, pp. 12-15.

⁴⁹ Molanes Rial y Candelas Colodrón, 2011, pp. 82-83. Puede verse al respecto la contribución del propio Mayorga incluida en este mismo volumen.

⁵⁰ García Lorca, *Obras completas. III. Prosa*, p. 521.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRAZ-ORTIZ, Alba, «Carpintería teatral en *La dama boba* lorquiana: Lope a ritmo de Molière», *Anuario Lope de Vega*, 22, 2016, pp. 1-27.
- AGUILERA SASTRE, Juan, y AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- AGUILERA SASTRE, Juan, y LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel, *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de «La dama boba»*, 2.ª ed. revisada, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2008.
- ANDERSON, Andrew A., «Bibliografía lorquiana reciente (1984-1994)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 15, 1994, pp. 181-194.
- DIXON, Victor, «Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 51-65.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega», en Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg (eds.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 53-82.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Epistolario completo*, ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas. III. Prosa*, ed. de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996.
- GIL FOMBELLIDA, María del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «La popularidad de *La dama boba* en su recepción americana en el siglo XX», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25.1, 2000, pp. 79-93.
- IGLESIAS, Miguel Á., «Cipriano de Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el tricentenario de Lope de Vega: datos para la historia del teatro español», *Anuario Lope de Vega*, 5, 1999, pp. 83-118.
- KATONA, Eszter, «La exhumación de los clásicos españoles como fuente de modernidad en la dramaturgia lorquiana», en Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilat Zuzankiewicz (eds.), *El texto dramático y las artes audiovisuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, New York, IDEA/IGAS, 2017, pp. 181-194.
- MASCARELL, Purificació, «El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 305-317.
- MOLANES RIAL, Mónica, y CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga: *La dama boba* en el siglo XXI», *Anuario Lope de Vega*, 17, 2011, pp. 66-84.

20cultural%20en%20la%20Espa%c3%b1a%20de%201935.%20Tesis%20doctoral.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

ZAMORA MUÑOZ, María José, «El tricentenario de Lope de Vega en Italia», *Anuario Lope de Vega*, 25, 2019, pp. 190-208.

Estas páginas, ofrecidas especialmente a la inteligencia y sensibilidad de los candidatos a las oposiciones francesas (*Agrégation interne d'espagnol*) —pero también a cualquier persona interesada en el teatro español del Siglo de Oro—, se ocupan de las líneas mayores de la historia y crítica de *La dama boba*. Las contribuciones que conforman el volumen ofrecen una interpretación de los aspectos fundamentales del portentoso juguete teatral debido a la pluma de Lope de Vega. Las líneas de análisis que siguen constituyen en sí mismas un estado de la cuestión. Tratan, no obstante, de ir más allá del pálido resumen, del vago panorama, acaso ensanchando y ahondando, siquiera ocasionalmente, el conocimiento de la obra. Son múltiples, quizás inabarcables, los caminos para explorar la comedia del Fénix. No hemos pretendido recorrerlos todos. Los aspirantes al prestigioso grado de *professeur agrégé* encontrarán aquí algunas orientaciones necesarias para el entendimiento y conocimiento cierto de la obra, del contexto histórico, cultural y literario en el que emerge y de buena parte de las principales cuestiones todavía disputadas. Sea como sea, nada sustituye al contacto directo con un texto que, por lo demás, sigue leyéndose con placer extremo.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323) y del equipo «Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (UCM-Instituto del Teatro). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Profesor Titular acreditado, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».

